



**"The one thing he never got right / was the voice" ou
l'insécurité de la voix dans "The World's Wife" de Carol
Ann Duffy**

Myriam Bellehigue

► **To cite this version:**

Myriam Bellehigue. "The one thing he never got right / was the voice" ou l'insécurité de la voix dans "The World's Wife" de Carol Ann Duffy. Les Cahiers du CEIMA, 2012, Voix défendues, 8, pp.69-89. hal-01085339

HAL Id: hal-01085339

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01085339>

Submitted on 16 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Myriam BELLEHIGUE

**« The one thing he never got right / was the voice »¹
ou l'insécurité de la voix dans *The World's Wife*
de Carol Ann Duffy**

Carol Ann Duffy écrit ses premiers textes dans les années 70, en collaboration avec le poète de Liverpool, Adrian Henri, qui était alors son compagnon. Puis vinrent les recueils personnels² dont *The World's Wife* publié en 1999 qui s'inscrit dans la lignée des précédents ouvrages et en confirme certains traits saillants : le choix du monologue dramatique ainsi que la reprise et la révision de mythes canoniques dans une perspective résolument féminine³. Duffy se place ainsi dans le sillage d'autres écrivaines ou poètes : Anne Sexton qui, dans son recueil *Transformations*, reprend et transforme les contes des frères Grimm, Angela Carter ou encore Sylvia Plath, qui mêle autobiographie et mythes. Le recueil a été amplement commenté pour ses enjeux intertextuels et féministes⁴, beaucoup de lectures s'attachant à montrer comment, en donnant la parole à des femmes qui ne l'ont pas eue, Duffy leur redonne aussi du pouvoir :

In the 1994 edition of her *Selected Poems*, Duffy had initially added to this early definition of gendered prejudices the subtitle "in progress", as if her poems were a kind of work in progress, a revision of archetypal scenarios in order to allow the female characters — who were not part of the story to begin with — to reclaim both speech and existence, not to mention sexual power.⁵

À l'inverse, nous aimerions analyser dans cet article comment la question de la voix renvoie aussi – et peut-être même surtout – à diverses formes d'affaiblissement et de dépossession.

Duffy s'inspire de la mythologie grecque et romaine, de la Bible, de la littérature ou du cinéma, de l'histoire ancienne ou contemporaine, pour mettre en scène trois types de figures féminines : des héroïnes connues qui livrent ici leur version de l'Histoire et de leur propre trajectoire (le Petit Chaperon

Myriam Bellehigue

Rouge, Thétis, Dalila, Circé, Eurydice, Pénélope) ; des femmes qui sont souvent les épouses de héros ou d'hommes célèbres ayant vécu dans l'ombre de leur moitié, ne s'étant jamais ou rarement exprimées publiquement (Mme Darwin, Anne Hathaway, Mme Freud, Mme Esope). Dans certains cas, il s'agit d'épouses n'ayant pas existé : Mme Midas, Mme Lazare, Mme Quasimodo. Duffy travaille alors des voix fictives qui parlent effectivement pour la première fois. Enfin, dans une démarche assez proche, elle imagine des versions féminines de mâles célèbres : « Queen Kong » ou « the Kray Sisters », inspirées des Kray Twins, frères jumeaux originaires de l'East End, hautes figures de la criminalité et de la jet-set londoniennes des années 60.

À travers cette série de *masque* – une trentaine au total – Duffy reprend et renverse l'expression sexiste « the world and his wife » utilisée familièrement pour désigner un grand nombre de personnes. Elle introduit un cas possessif « the world's wife », faisant ainsi passer la femme de second terme de la paire à unique sujet, sujet auquel elle confère une voix autonome. Mais le cas possessif est encore ambigu puisqu'il inscrit l'appartenance de ce sujet, et donc son assujettissement. C'est ce paradoxe que nous voudrions explorer en montrant comment l'émergence de ces voix se fait dans une grande insécurité. Le monologue dramatique est une forme évidemment paradoxale : il met en scène une voix qui n'en est pas une puisqu'il s'agit d'une parole qui ne départit jamais d'un statut écrit. Comme l'écrit Christine Savinel dans un article consacré à la voix lyrique, le poème « s'emploie à rendre ce qu'il ne détient pas vraiment », produisant la « feinte d'une voix »⁶. Selon Barthes, ce dispositif écrit agit comme une « trappe »⁷ puisqu'il fait disparaître le corps, et donc le grain de la voix ; mais il est aussi – dans la structure et la pratique intertextuelle choisies par Duffy – un « texte-tissu » dans lequel le sujet se dissout⁸ au moment même où il se dit.

Dans le recueil, toutes les femmes parlent à la première personne : elles se confient à un allocutaire – souvent présent dans le poème à travers le pronom « you » – et se souviennent ; tous les monologues ou presque sont des récits autobiographiques rétrospectifs par lesquels les *personae* revisitent le passé pour dénoncer l'injustice ou l'oppression dont elles ont été victimes ; parler est un acte militant. Elles prennent la parole pour tenter de rétablir la vérité, de retrouver une juste place. Ainsi s'ouvre le poème intitulé « Mrs Beast » : « These myths going round, these legends, fairytales, / I'll put them straight. » (1-2) Ces vers posent clairement la figure de la femme redresseuse de mythes. La Belle est devenue Mme la Bête, celle qui terrifie, ordonne, décide... Elle utilise la Bête comme « sex toy » et domestique. En compagnie d'acolytes (d'autres femmes ayant épousé des « bêtes »⁹), elle célèbre la mémoire

« The once thing he never got right / was the voice »

de victimes (« those tragic girls », 82) dont elle dresse une liste non exhaustive : « Eve. Ashputtel. Marilyn Monroe./Rapunzel slashing wildly at her hair./ Bessie Smith unloved and down and out./Bluebeard's wives, Henry VIII's, Snow White/cursing the day she left the seven dwarfs, Diana,/Princess of Wales » (71-76). Le lecteur qui écoute cette voix (il s'agit d'un *monologue*) ne peut s'empêcher d'entendre dans ce dernier mot son homonyme « wails » qui dit toutes les souffrances que ces héroïnes ont endurées. Dans ce contexte, on est tenté d'entendre un autre jeu de mots : la Bête, « the sheepish beast » comme l'appelle la Belle, devient véritablement *scapegoat*, bouc émissaire ou figure sacrificielle qui doit payer pour tous les autres monstres, réels ou métaphoriques. Le poème se clôt sur ce dernier vers programmatique : « Let the less-loving one be me » (92).

Cette posture vengeresse ponctue beaucoup des confessions : la Reine Hérode (« Queen Herod ») ordonne le massacre de tous les jeunes garçons du royaume. Il ne s'agit plus d'éliminer celui qui doit devenir le prochain Dieu adoré de tous, mais le Prince, cet homme que sa fille unique vénèrera peut-être comme un dieu et dont elle deviendra à coup sûr la proie. Le rôle de la mère, scande la Reine avec des accents d'Apocalypse, est d'empêcher cette malédiction :

We do our best,
we Queens, we mothers,
mothers of Queens.
We wade through blood
for our sleeping girls.
We have daggers for eyes.
Behind our lullabies,
the hooves of terrible horses
thunder and drum. (90-98)

À la liste de victimes que dressait « Mrs Beast » fait écho une autre liste déclinant cette fois toutes les facettes à combattre de l'identité masculine :

Who? *Him. The Husband. Hero. Hunk.*
The Boy Next Door. The Paramour. The Je t'adore.
The Marrying Kind. Adulterer. Bigamist.
The Wolf. The Rip. The Rake. The Rat.
The Heartbreaker. The Ladykiller. Mr Right. (35-39)

Circé, la magicienne, est décrite comme celle qui, après avoir transformé les hommes en cochons, les passe au grill, littéralement, pour s'en délecter et les faire disparaître :

Myriam Bellehigue

But I want to begin with a recipe from abroad
which uses the cheek – and the tongue in cheek
at that. Lay two pig's cheeks, with the tongue,
in a dish and strew it well over with salt
and cloves. (11-15)

[...]

Season with mace... (21)

[...]

When the heart of a pig has hardened, dice it small. (30)

Ce dernier exemple montre bien que ces femmes déclarent la guerre et cette prise de parole et de pouvoir passe souvent par le jeu de mots, ironique et jubilatoire (« tongue in cheek »). Plusieurs de ces voix s'élèvent aussi pour briser un silence, un secret : Mme Faust annonce que l'âme vendue au Diable par son mari n'existait pas : « The clever, cunning, callous bastard/didn't have a soul to sell » (134-135). À travers une anecdote très brève, Mme Darwin révèle qu'elle est à l'origine de la théorie qui a fait toute la renommée de son époux ; elle récupère, en quelque sorte, une parole dont elle a été spoliée : « Went to the zoo./I said to Him –/Something about that Chimpanzee over there reminds me of you » (1-3). Dans cette perspective, il est tout à fait significatif que le poème placé au seuil de l'œuvre, « Little Red Cap », raconte une histoire d'émancipation passant par l'acquisition d'une voix. Duffy fait de la naïve victime du conte, le Petit Chaperon Rouge, une adolescente délurée et provocante :

It was there that I first clapped eyes on the wolf. (6)

[...]

In the interval, I made quite sure that he spotted me,

Sweet sixteen, never been, babe, waif, and bought me a drink,

My first. (11-13)

L'adolescente séduit le vieux loup poète pour être initiée, par lui, à la sexualité mais surtout à la poésie. C'est à son contact qu'elle prend ses premières leçons d'écriture, dans sa bibliothèque qu'elle découvre les livres et les mots avec lesquels elle entretient une relation presque érotique, bien plus sensuelle en tous les cas que celle qu'elle a avec le loup :

Lesson one that night,

Breath of the wolf in my ear, was the love poem. (19-20)

[...]

Words, words were truly alive on the tongue, in the head,
warm, beating, frantic, winged ; music and blood. (29-30)

« The once thing he never got right / was the voice »

Après une décennie d'apprentissage, d'imitation et d'expérimentation, le chaperon se libère finalement de la figure tutélaire ; elle tue le Maître (« I took an axe to the wolf/as he slept, one chop, scrotum to throat », 38-39), retrouve son chemin — elle sort de la forêt — et peut chanter : « Out of the forest I come with my flowers, *singing*, all alone » (42). Le chant du Chaperon signe sa nouvelle identité ; elle est une voix poétique grâce à laquelle elle peut dire « je ».

La thématique de la renaissance ou de la résurrection est très présente dans le recueil. Certaines *personae* le confessent explicitement : Mme Rip Van Wickle, par exemple, profite du long sommeil de son époux pour changer de vie et d'identité : « I took up food/and gave up exercise./It did me good./And while he slept/I found some hobbies for myself./Painting. Seeing the sights I'd always dreamed about » (4-9). D'autres le disent à l'oblique : Pénélope brode le bonheur de sa liberté retrouvée : « I was picking out/the smile of a woman at the center/of this world, self contained, absorbed, content/most certainly not waiting » (39-42). Mme Lazare pour sa part tient des propos qui reposent sur une profonde ambiguïté puisque la période de deuil intense qui suit la mort de Lazare peut se lire comme une libération :

I had grieved. I had wept for a night and a day
over my loss, ripped the cloth I was married in
from my breasts, howled, shrieked, clawed
at the burial stones till my hands bled, retched
his name over and over again, dead, dead.

Gone home. Gutted the place. Slept in a single cot,
widow, one empty glove, white femur
in the dust, half. Stuffed dark suits
into black bags, shuffled in a dead man's shoes,
noosed the double knot of a tie around my bare neck,

gaunt nun in the mirror, touching herself. (1-11)

La veuve éplorée est aussi celle qui déchire (de peine ou de rage ?) sa robe de mariée, « vomit » (« retched ») le nom de son mari (de douleur ou de mépris ?), se débarrasse des affaires de l'homme. En enfilant les chaussures du mari et en utilisant sa cravate pour faire mine de se pendre, elle mime sa mise à mort mais aussi celle de l'époux. Ne pleure-t-elle pas davantage sur sa solitude et son abstinence sexuelle forcée plutôt que sur la perte de l'être aimé ? La résurrection que Duffy retrace dans ce texte est d'abord celle de la femme qui, enfin coupée de l'époux peut se redresser, respirer, rencontrer un autre homme (« the schoolteacher ») et parler. Un des intérêts du texte est précisément

Myriam Bellehigue

qu'il articule une parole d'abord bridée (elle parle à mots couverts) puis beaucoup plus fluide et directe.¹⁰

Les femmes du recueil établissent une complicité particulière avec le lecteur. Elles s'adressent parfois à un auditoire exclusivement féminin¹¹ ou, le plus souvent, à un *you* qu'elles interpellent régulièrement : « look », « you see », « listen », « I tell you », « you might ask why »... Certains vers nous rappellent que c'est bien une voix que l'on entend :

He looked at me. I mean he looked at *me*. (« Pilates' Wife », 10)

I couldn't believe my ears:

How he'd had a wish. Look, we all have wishes ; granted.

But who has wishes granted? (« Mrs Midas », 30-32)

Le jeu sur la typographie et la syntaxe nous oblige à imaginer les changements d'inflexion. Le vers 30 de la dernière citation renvoie aussi à cette dimension orale : Mme Midas est en train de décrire les transformations qu'elle observe chez son mari ; on attendrait donc la phrase « I couldn't believe my eyes ». Mais elle dit : « I couldn't believe my ears » ; elle se place en position d'allocutaire, prend notre place et nous rappelle, à l'occasion, que nous sommes là pour écouter. Tous les monologues comportent une grande part d'oralité : tournures parlées, expressions familières, argot, interjections, et Duffy attribue à chaque *persona* un parler distinctif, à la fois dans le vocabulaire utilisé et dans le phrasé : on reconnaît bien sûr chaque voix aux éléments de la source que Duffy reprend, déforme et redistribue. Mais elle place ses femmes dans un contexte socio-économique particulier qui définit aussi leur expression : Circé en présentatrice d'émission culinaire déroulant les étapes d'une recette devant un auditoire de nymphes et de néréides, apprenties marmitons (la transposition n'est pas si farfelue quand on pense que Circé était une experte en préparation de potions magiques) ; Mrs Beast en championne de poker, maîtrisant tout le vocabulaire technique de la partie de cartes, ou encore les Kray Sisters, originaires de l'East End et reconnaissables à leur *Cockney rhyming slang* :

*There go the twins ! geezers would say
when we walked down the frog and toad [=road]
in our Savile Row whistles and flutes [= suits], tailored
to flatter our thr'penny bits [=tits], which were big,
like our East End hearts. No one could tell us apart,
except when one twin wore glasses and shades
over two of our four mince pies [=eyes]. (1-7)*

« The once thing he never got right / was the voice »

Par ailleurs, à chaque *persona* Duffy associe un schéma de strophes, de rythmes et de rimes qui participe de cet effet de voix. Autant d'éléments stylistiques qui donnent l'impression que l'on entend un idiolecte. Ainsi la parole du petit chaperon rouge est organisée en rythmes ternaires qui deviennent ici le signe distinctif du phrasé de l'héroïne, dans sa syntaxe et ses sonorités :

He stood in a clearing, reading his verse out loud
in his wolfy drawl, a paperback in his hairy paw,
red wine staining his bearded jaw. What big ears
he had! What big eyes he had! What teeth! (8-10)
[...]
I lost both shoes
but got there, wolf's lair, better beware. (18-19)
[...]
I took an axe
to a willow to see how it wept. I took an axe to a salmon
to see how it leapt. I took an axe to the wolf
as he slept ... (37-40)

Pourtant, au-delà de ces idiosyncrasies, les *personae* de *The World's Wife* donnent aussi l'impression de parler d'une même voix : au figuré bien sûr puisque, malgré la diversité de lieux, d'époques, de situations et de tons, les poèmes sont liés par une forte homogénéité thématique ; mais aussi littéralement puisque, du fait d'innombrables échos dans les motifs explorés, les termes choisis, certains rythmes ou certains sons, ces voix plurielles finissent par interférer l'une avec l'autre jusqu'à devenir interchangeables. Dans sa structure, le recueil n'est pas sans rappeler un « short story cycle », ensemble de nouvelles autonomes pouvant être lues de manière autonome mais qui acquièrent un surcroît de sens quand on perçoit l'infinité d'échos qui les lient les unes aux autres. Ce peut être un même mythe qui façonne plusieurs textes : celui de la Belle et la Bête qui sous-tend « Mrs Beast », mais aussi « Queen Kong » et, dans une certaine mesure, « Mrs Quasimodo »... Ou un même motif décliné qui devient refrain thématique. Ainsi l'image des mains passe de poème en poème¹². Tous ces échos fonctionnent sur des reprises paronomastiques d'éléments de la diégèse, de structures, de mots ou de connotations. On a alors l'impression qu'une même voix circule, de texte en texte, modulant ses effets. Le lecteur écoute un « je », omniprésent et mouvant, un « je » à l'identité plurielle et aux contours instables. Il s'agit donc d'un sujet qui affirme sa spécificité, revendique son identité, mais en même temps, d'un « je » atteint d'une transparence particulière liée à cette porosité extrême entre les poèmes. Duffy fait émerger des voix qui s'éteignent d'une certaine manière dans une série de dessaisissements. La renaissance ou résurrection que j'évoquais

Myriam Bellehigue

précédemment n'est alors que flottement et disparition, et Duffy combine effectivement bien souvent les deux aspects. Dans le cas de Mme Lazare, la frontière est floue entre joie et chagrin, résurrection et mort puisque le retour de Lazare parmi les vivants menace clairement l'identité récemment reconquise de son épouse : l'horreur qu'elle lit dans son regard (quand il découvre qu'elle l'a trompé) est aussi celle de Mme Lazare quand elle comprend qu'elle a (re)perdu sa liberté et donc sa voix – le retour de Lazare signe la fin du monologue, le moment où Mme Lazare se tait :

He lived. I saw the horror on his face.
I heard his mother's crazy song. I breathed
his stench; my bridegroom in his rotting shroud,
moist and dishevelled from the grave's slack chew,
croaking his cuckold name, disinherited, out of his time. (36-40)

De la même façon, Pénélope qui brode chaque jour des épisodes de sa propre existence, qui tisse littéralement sa vie, doit la défaire inlassablement tous les soirs. Cette réécriture du mythe peut se lire comme une allégorie de l'oscillation entre inscription et effacement, présence et absence¹³ qui semble, en fait, le lot de toutes les voix du recueil et, au-delà, de toute voix dite « lyrique ». Ces femmes qui prennent la parole, accédant à une autonomie nouvelle, qui pensent retrouver une place, ne font en fait que la perdre, renouvelant continuellement une expérience de dépossession et de distance à elles-mêmes. Elles réitèrent ainsi une expérience d'altérité très commune : la voix, notre signature, ce par quoi on nous reconnaît, est aussi ce que nous ne reconnaissons pas nous-mêmes (quand nous écoutons un enregistrement, par exemple). Cette voix que les autres perçoivent est, pour nous, la voix d'un autre.

Dans *The World's Wife*, la première dépossession vient du fait que, paradoxalement, pour attribuer à ses héroïnes un parler propre, Duffy emprunte au mari les caractéristiques de sa voix ; les épouses parlent donc avec la voix de l'autre. Le monologue d'Anne Hathaway est un sonnet shakespearien, un des rares poèmes d'amour du recueil. En épigraphe, une phrase extraite du testament de l'auteur : « *Item I gyve unto my wief my second best bed...* ». En célébrant le lit dans lequel les époux se sont aimés, Anne Hathaway célèbre l'amour physique et l'art de son mari. Le poème tisse en effet un parallèle étroit entre l'acte d'amour et la poésie, de la même manière que les sonnets de Shakespeare contiennent souvent une dimension métatextuelle. Le lit et ce qui s'y passe deviennent source d'inspiration : « *The bed we loved in was a spinning world/of forests, castles, torchlight, clifftops, seas/where he would dive for pearls* » (1-3). L'acte d'amour, confondu à l'acte d'écriture, fait naître

« The once thing he never got right / was the voice »

le corps de la femme qui n'existe que dans et par le poème, ainsi que, par extension métonymique, la voix de ce sujet :

My lover's words
were shooting stars which fell to earth as kisses
on these lips; my body now a softer rhyme
to his, now echo, assonance; his touch
a verb dancing in the centre of a noun.
Some nights, I dreamed he'd written me, the bed
A page beneath his writer's hands. (3-9)

La femme-muse devient la femme-texte dont la voix ne peut être que *l'écho* de celle du mari. Elle est prise dans les rets de la duplication, du reflet en miroir comme le suggère aussi le distique final par son chiasme et ses rimes : « I hold him in the casket of my widow's head/as he held me upon that next best bed ». (13-14)

Cette thématique de l'intervalle spéculaire qui lie inéluctablement le sujet à l'autre mais fonde chez le « je » une essentielle division est aussi celle que l'on retrouve au cœur de « Mrs Tiresias ». Le monologue s'ouvre sur la transformation de Tirésias en femme : « All I know is this:/ He went out for his walk a man/and came home female » (1-3). Cette métamorphose bouleverse évidemment la vie du couple et mène à une rupture. De manière plus intéressante, elle entraîne un brouillage identitaire pour la femme qui parle et, au final, une perte d'identité. Tirésias devenu femme surgit comme un double à l'inquiétante étrangeté :

I was brushing my hair at the mirror
and running a bath
when a face
swam into view
next to my own.
The eyes were the same
but in the shocking V of the shirt were breasts.
When he uttered my name in his woman's voice I passed out. (25-32).

Le dédoublement spéculaire est ici redoublé par l'apparition de Tirésias. On note l'ambiguïté du vers 30 : étant donnée la superposition de visages qui vient d'être décrite, on peut d'abord comprendre : « the same as mine », mais dès le vers suivant, on comprend plutôt : « the same as before/his ». Le « je » et le « il » sont donc brouillés, et l'alternance de pronoms et adjectifs possessifs au vers 32 (he/my/his/I) renforce cet effet de tournoisement vertigineux, menant sans grande surprise à l'évanouissement final (« I passed out ») – évanouissement littéral et figuré puisque le « je » est effectivement ébranlé

Myriam Bellehigue

et menacé de disparition. Les motifs de dédoublement se multiplient dans le reste du poème comme par exemple celui de la gémellité¹⁴. Et c'est surtout la dernière strophe qui accentue le brouillage des repères et parachève la dissolution du « je ». Cette strophe met en scène la rencontre du trio, Tirésias, sa femme et la nouvelle maîtresse de celle-ci :

*And this is my lover, I said,
the one time we met
at a glittering ball
under the lights,
among tinkling glass
and watched the way he stared
at her violet eyes,
at the blaze of her skin,
at the slow caress of her hand on the back of my neck;
and saw him picture
her bite,
her bite at the fruit of my lips,
and hear
my red wet cry in the night
as she shook his hand
saying *How do you do*;
and I noticed then his hands, her hands,
the clash of their sparkling rings and their painted nails. (76-94)*

Se déploie ici un jeu complexe de glissements identitaires : la maîtresse a pris la place de Tirésias qui, lui-même, dans le fantasme de voyeurisme qu'il imagine la *persona*, reprend sa place, se substituant à la nouvelle amante ou prend la place de Mme Tirésias dans cette relation homosexuelle (lui-même est devenu femme), évinçant Mme Tirésias. La strophe est structurée sur une ronde de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs. Le « il » et le « elle » se fondent et ne sont qu'une autre version du « je » qui disparaît totalement dans le dernier vers. Ce texte présente un bel exemple d'énallage de pronoms qui participe au morcellement du « je », voire son effacement. Si Tirésias devenu femme est un double du « je », il convient d'entendre ses difficultés à acquérir la bonne voix (« The one thing he never got right/was the voice », 72-73) comme un problème partagé par Madame Tirésias dont la voix est elle-même frappée d'incertitude.

Une même dépersonnalisation est au cœur de *The Devil's Wife*, monologue en cinq actes qui donne la parole à la femme du Diable. Ce personnage féminin fut inspiré par Myra Hinsley, qui forma dans les années 60, avec Ian Brady, un couple de meurtriers très célèbre : ensemble ils ont kidnappé, violé,

« The once thing he never got right / was the voice »

torturé et tué plusieurs enfants qu'ils ont enterrés dans les Saddleworth Moors – ils furent surnommés « the Moors Murderers ». La justice les condamna dans un premier temps à vingt-cinq ans de prison, puis la sanction fut aggravée par plusieurs ministres successifs pour se commuer en peine à perpétuité. Après avoir fait appel plusieurs fois, portant notamment l'affaire devant une cour européenne, Myra Hinsley est décédée en prison en 2001. Les différentes parties du monologue retracent cette trajectoire, depuis le coup de foudre des deux complices et leurs premiers meurtres (« Dirt »), en passant par l'arrestation et le premier jugement (« Medusa »), les rétractations très médiatisées à l'époque (« Bible »), les aveux (« Night ») et la conversion au Catholicisme de la condamnée (« Bible »). Le plus frappant dans la version de Duffy est peut-être la manière dont le « je » présente son histoire d'amour et de meurtres comme un épisode de possession, et donc de dépossession identitaire. « He entered me./We're the same, he said, that's it. I swooned in my soul ./ We drove to the woods and he made me bury a doll. » (10-12). La pénétration est aussi emprise/hantise et, encore une fois, évanouissement : la poupée qu'il lui demande d'enterrer est, bien sûr, l'enfant massacrée mais aussi elle-même. L'ambiguïté est confirmée dans la section suivante : « I flew in my chains over the wood where we'd buried/the doll. *I know it was me who was there./ I know I carried the spade. I know I was covered in mud.* » (1-3, mes italiques) Dans leur polysémie, ces vers disent à la fois la culpabilité et la victimisation. Totalement habitée par le Diable, la voix se délite :

I said No not me I didn't I couldn't I wouldn't.
Can't remember no idea not in the room.
Get me a Bible honestly promise you swear.
I never not in a million years it was him. (1-4)

Elle perd précisément sa capacité à dire « je ». Les marques de ponctuation s'évanouissent tout comme les contours de son identité propre. La syntaxe particulièrement déliée du vers 3 rend ambiguë l'intonation même de la voix, hantée par d'autres (on peut y entendre, par exemple, la voix des juges lui ordonnant de jurer sur la Bible). La parole du « je » s'engluie dans des répétitions, tourne en rond et frôle l'aphasie :

I said Not fair not right not on not true
Not like that. Didn't see didn't know didn't hear.
Maybe this maybe that not sure not certain maybe.
Can't remember no idea it was him it was him.

Can't remember no idea not in the room.
No idea can't remember not in the room. (9-14)

Myriam Bellehigue

La dernière partie du poème décline anaphoriquement et sur le ton du regret toutes les peines de mort auxquelles elle aurait pu être condamnée :

If I'd been stoned to death
If I'd been hung by the neck
If I'd been shaved and strapped to the Chair (1-3)
[...]
If my tongue torn out at the root
If from ear to ear my throat
If a bullet a hammer a knife
If life means life means life means life (7-10)

Ces derniers vers sont particulièrement ironiques puisque la voix qui déplore de n'avoir pas été condamnée à mort, a bel et bien disparu depuis longtemps déjà.

Mme Esope offre un autre exemple de ce que Dominique Rabaté nomme « dévocalisation »¹⁵. Il s'agit d'un monologue très vindicatif dans lequel l'épouse dit toute son exaspération à devoir écouter, jour après jour, les fables à morale de son mari : « By Christ, he could bore for Purgatory » (1). Si elle rapporte en italiques certaines paroles du fabuliste : « *Dead men/Mrs Aesop, he'd say, tell no tales* » (2-3), on remarque également que ses propres commentaires acerbes sont constitués, en grande partie, de citations extraites des fables utilisées sans guillemets : « Going out was worst. He'd stand at our gate, look, then leap ;/scour the hedgerows for a shy mouse, the fields/for a sly fox, the sky for one particular swallow/that couldn't make a summer » (6-9). Elle ne s'exprime que par références devenues aphorismes ou proverbes. Son discours est totalement contaminé par les mots de l'autre devenus, qui plus est, expressions impersonnelles, à tous et de tous les temps en quelque sorte. Si bien que la fable qu'elle invente un soir pour faire taire le mari bavard se retourne contre elle :

I gave him a fable one night
about a little cock that couldn't crow, a razor-sharp axe
with a heart blacker than the pot that called the kettle.
I'll cut off your tail, all right, I said, to save my face.
That shut him up. I laughed last, longest. (21-25)

La menace de castration qu'elle profère par son histoire pleine de double entendre est aussi celle qui s'exerce, ironiquement, depuis le début du poème, contre sa propre voix : elle exulte d'avoir fait taire le mari mais elle-même est privée de voix propre depuis le départ, étranglée dans et par les mots de l'autre.

« The once thing he never got right / was the voice »

Précisons que, dans le recueil, il est très fréquent de ne pouvoir distinguer la voix de la femme de celle de l'homme. Les verbes déclaratifs ne sont pas forcément présents, la typographie ne signale pas toujours par des guillemets ou des italiques les changements de locuteur. On a plus souvent une continuité visuelle entre paroles pensées et paroles effectivement prononcées, entre parole des uns et des autres, de sorte qu'il est des mots difficiles à attribuer, comme par exemple ce verbe isolé « Listen », véritable parole en partage entre M. et Mme Midas : « He was thin,/delirious ; hearing, he said, the music of Pan/from the woods. Listen. That was the last straw » (« Mrs Midas », 58-60). Que devons-nous écouter ? Qui devons-nous écouter ?

Le rapport mortifère à l'intertexte ésopien fait évidemment écho à toutes les autres pratiques intertextuelles que Duffy explore dans ce recueil. Il y a bien circulation entre les monologues, porosité et confusion entre les voix masculines et féminines, mais il y a aussi résonnance avec tous les textes antérieurs à partir desquels ces monologues sont écrits. Tous les poèmes sont des réécritures, autrement dit, Duffy fait parler des femmes dont d'autres voix ont parlé. Par ailleurs, très souvent, elle multiplie les références intertextuelles, brouillant davantage les pistes, ajoutant aux textes-source des épisodes extraits d'autres écrits. Le « je » qui parle dans chacun de ces monologues résulte alors d'un croisement de plusieurs voix, qui accroît l'effet de dépersonnalisation. La reine Hérode est à ce titre exemplaire : son identité elle-même est déjà hybride puisque par son titre (« Queen Herod »), elle est à la fois femme d'Hérode mais aussi, comme cela est plus clairement le cas pour d'autres *personae*, la version féminine du roi. Le poème reprend les épisodes bibliques de la visite des Rois Mages et du massacre des Innocents ordonné par Hérode. Mais cet intertexte premier est combiné à deux contes : celui de *La Belle au Bois Dormant* puisque les Rois Mages sont décrits comme les fées qui, penchées sur le berceau de la jeune Princesse, lui promettent ici grâce, force et bonheur¹⁶. Or, cette deuxième source est grandement modifiée puisque la « Black Queen », qui rappelle physiquement la sorcière maléfique de la légende, est ici celle qui met en garde la Reine Hérode et protège l'enfant. Le danger vient cette fois du Prince, qui n'est plus le sauveur mais le bourreau. La violence initiale de la sorcière du conte est en fait déplacée sur la mère, clairement présentée comme un double de la Black Queen, notamment dans toute l'attirance homoérotique qui les unit. La Reine Hérode rappelle alors la méchante reine ou la marâtre de *Blanche Neige* qui jure ici qu'aucun homme ne fera souffrir sa fille : « No man, I swore, will make her shed one tear » (46-47), comme l'autre jurait qu'aucune femme ne la surpasserait en beauté ; puis elle fait appel à un homme de main pour aller tuer l'enfant : « I sent for the Chief of Staff,/a mountain man/with a red scar, like a tick/to the mean stare of his eye » (69-72). Ce personnage évoque bien sûr le chasseur

Myriam Bellehigue

de ce deuxième conte, dont on retrouve une version déplacée dans le poème à travers la référence à la constellation Orion, Orion représentant en effet un chasseur légendaire équipé d'un baudrier que constituent, dans le ciel, trois étoiles appelées... Rois Mages. La boucle est bouclée, et le ciel redouble ce qui se passe sur la terre. Ce schéma de reprise et variation reflète aussi le fonctionnement intertextuel complexe du monologue. À cette multiplicité de voix intertextuelles déformées, s'ajoutent les voix d'autres poèmes : ainsi l'introduction du monologue qui décrit en détail l'arrivée des Reines Mages, à dos de chameaux, dans la neige, puis les vers qui expriment leur départ, avec force détails sur le guide et la jeune servante, font directement écho au poème de T.S. Eliot « *The Journey of the Magi* »¹⁷. Ce texte est aussi un monologue dramatique porté par la voix d'un des Rois Mages qui se souvient de l'expédition et pose dans sa dernière strophe une interrogation centrale, autour de la naissance du Christ signifiant la fin d'une ère, la mort du paganisme :

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I have seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death. (32-43)

Cette tension entre vie et mort, de même que l'angoisse sourde qu'exprime la voix poétique dans le texte d'Eliot, sont précisément celles qui structurent la confession de la Reine Hérode.

Nous pourrions également citer le poème consacré à Méduse que Duffy met en scène sous les traits d'une femme rongée par la jalousie et avide de vengeance car le dieu grec dont elle est éprise – Persée, jamais nommé – ne lui a pas été fidèle :

A suspicion, a doubt, a jealousy
grew in my mind,
which turned the hairs on my head to filthy snakes,
as though my thoughts
hissed and spat on my scalp.

My bride's breath soured, stank
In the grey bags of my lungs.
I'm foul mouthed now, foul tongued,
Yellow fanged.

« The once thing he never got right / was the voice »

There are bullet tears in my eyes.
Are you terrified ? (1-11)

On ne peut s'empêcher d'entendre dans la voix de cette femme meurtrie, qui se pose à la fois comme victime et bourreau, celle d'une autre *persona* intertextuelle, la « Lady Lazarus » de Sylvia Plath, mangeuse d'hommes, qui elle aussi dissèque et expose son propre corps, évoque très exactement son « sour breath » et demande, sur le même ton provocateur : « Do I terrify ? »¹⁸

Dans ce feuilleté de sources, cet enchevêtrement de voix, la voix du « je » est comme « éparpillée ». Cette pratique intertextuelle renvoie bien sûr à la nature dialogique du langage posée par Bakhtine selon laquelle tout énoncé est porteur d'une parole autre, tout énoncé est pris dans un réseau d'énoncés autres. En tout terme sont inscrits la voix et la parole d'autrui, ou comme le dit encore Dominique Rabaté : « Là où *Je* crois parler, [il n'y a qu'] éparpillement de ma voix sur le fabuleux théâtre des échos et des masques... »¹⁹

Duffy pratique aussi beaucoup l'intertexte avec ses propres textes : les liens entre les monologues du recueil sont nombreux, mais il y a aussi reprise de mythes ou de motifs déjà explorés dans d'autres recueils : c'est notamment le cas de *Beauty and the Beast*, titre d'un poème qu'elle composa en 1977 avec Adrian Henri, dans lequel la Belle était déjà potentiellement monstrueuse et la Bête victime. La voix que l'on entend dans cette succession de monologues est donc évidemment un peu aussi celle de Duffy, à la fois voix poétique et voix autobiographique : le sujet qui dit « je » est un sujet empirique qui dit l'intime, qui utilise un masque pour se révéler à l'oblique. La réécriture du *Petit Chaperon Rouge* en est le meilleur exemple : Duffy y raconte clairement sa rencontre avec Henri et leur rupture. En parlant au nom d'une autre, elle retrouve « quelque chose de sa propre voix, qui lui revient, dépersonnalisée »²⁰. Ce premier poème illustre parfaitement la tension entre autobiographie et fiction qui serait le propre de la voix lyrique depuis les Romantiques²¹, à savoir une voix « fictionnalisée » mais inscrite, dans le même temps, dans une « réalité empirique ». Le sujet lyrique a souvent une « double visée » : tourné vers le plus personnel, il est en même temps porte-parole d'un « je » plus universel (souvenons-nous de la liste de victimes féminines, toutes époques confondues, dressée par Mme La Bête). Cette tension réside dans un jeu interne entre plusieurs pronoms (je, tu, il, nous) ainsi que sur une abolition des frontières temporelles : le passé est présentifié (beaucoup de ces mythes sont transposés dans un contexte contemporain), et à l'inverse, le présent empirique est identifié aux temps mémoriaux, le moi autobiographique est mythifié. Revenons à la première strophe de « Little Red Cap » :

Myriam Bellehigue

At childhood's end, the houses petered out
into plying fields, the factory, allotments
kept, like mistresses, by kneeling married men,
the silent railway line, the hermit's caravan,
till you came at last to the edge of the woods.
It was there that I first clapped eyes on the wolf. (1-6)

Par un assemblage spatio-temporel « at childhood's end », le poème nous place d'emblée dans un hors-lieu et un hors-temps. Il invite le *you* à entrer dans le bois, dans le texte, à partager l'expérience du Chaperon, et la voix du poème devient alors aussi la sienne. Ce *you* si fréquent dans les monologues a, en effet, une configuration très variable : tantôt variante du « je », tantôt référence à l'homme, tantôt allocutaire²².

Dans certains passages, toutes ces instances sont même impossibles à démêler. Ainsi cette strophe de « Mrs Quasimodo » :

But not betrayed.
Not driven to an ecstasy of loathing of yourself:
Banging your ugly head against a wall,
gaping in the mirror at your heavy dug,gs,
your thighs of lard,
your mottled upper arms;
thumping your belly –
look at it –
your wobbling gut.
You pig. You stupid cow. You fucking buffalo.
Abortion. Cripple. Spastic. Mongol. Ape. (93-103)

La *persona* se parle à elle-même, à ce reflet hideux qu'elle observe dans un miroir ; mais la voix peut aussi s'adresser à Quasimodo, l'autre être difforme du poème dont elle est un double. On peut également comprendre que ces interpellations sont celles de Quasimodo à une épouse qu'il a commencé de haïr après sa rencontre avec la belle Esmeralda. Ou encore que ces vers sont destinés à un *you* universel anonyme, qui pourrait aussi commenter son propre état ou celui de Mme Quasimodo (les italiques ont déjà été utilisés dans le poème pour rapporter les commentaires acerbes des autres). L'asyndète de la liste nominale qui conclut la strophe corrobore cette pluralité de sens possibles (elle en ajoute même un : la voix s'adresserait-elle à un hypothétique enfant – « abortion » – qu'elle aurait conçu avec son monstre de mari ?)

Tous les monologues donnent à entendre un sujet tramé de voix multiples. Et puisqu'il s'agit de poèmes, n'oublions pas que ces voix sont aussi contraintes par le moule formel choisi par le poète. Dans une célèbre villanelle célébrant l'art de la perte (« One Art »²³), Elizabeth Bishop fait intervenir

« The once thing he never got right / was the voice »

dans le dernier vers du poème une voix extérieure (la voix de la forme ?) qui impose au « je » poétique de terminer sur le mot « disaster » : « It's évident/the art of losing's not too hard to master/though it may look like (*Write it!*) like disaster » (17-19). De la même manière, dans certaines de ces réécritures, Duffy soumet sa voix à une forte contrainte, modulant par là même ses inflexions. Ainsi Mme Sisyphe, racontant l'activité toujours recommencée de son époux, le fait en respectant dans presque tout le poème une rime en « irk » :

That's him pushing the stone up the hill, the jerk,
I call it a stone – it's neared the size of a kirk.
When he first started out, it just used to irk,
but now it incenses me, and him, the absolute berk.
I could do something vicious to him with a dirk. (1-5)

À chaque fin de vers correspond le retour obligé au vers suivant, la tourne, qui n'est pas sans évoquer le retour au point de départ de Sisyphe si bien que dans ce cas encore, les auto-encouragements que profère Sisyphe sont aussi ceux que pourrait prononcer, pour elle-même, la voix du monologue : « And what does he say?/Mustn't shirk –/keen as a hawk,/lean as a shark/ Mustn't shirk » (21-24). Il s'agit d'une voix assujettie à une astreinte formelle dont la plainte au vers 29 « My voice reduced to a squawk », peut alors être comprise de multiples façons : la voix se plaint d'être délaissée, ignorée par le mari ; elle se plaint aussi, indirectement, d'être soumise à la rime.

C'est vers Thétis que nous pourrions nous tourner pour conclure et renouer les fils des pistes développées plus haut. Néréide condamnée à changer de forme pour échapper à Pélée, elle symbolise la femme qui, pour échapper à l'emprise de l'autre, est contrainte à d'incessantes métamorphoses. À chaque strophe correspond une nouvelle identité, une nouvelle voix : « So I changed my tune », dit-elle au vers 31. Mais chaque voix, renvoyant à divers intertextes, est elle-même habitée de nombreuses autres paroles :

I shrank myself
to the size of a bird in the hand
of a man.
Sweet, sweet, was the small song
that I sang,
till I felt the squeeze of his fist.

Then I did this:
shouldered the cross of an albatross
up the hill of the sky.
Why? To follow a ship.

Myriam Bellehigue

But I felt my wings
Clipped by the squint of a crossbow's eyes. (1-12)

Faut-il entendre dans la première strophe une référence à Philomèle dont Ovide nous rapporte l'histoire ? Violée par Térée, elle eut la langue coupée puis fut alors changée en rossignol... Rossignol qui peut nous faire penser à Coleridge et à son « Nightingale » surtout que la seconde strophe fait surgir l'albatros de « The Rime of the Ancient Mariner », et peut-être aussi celui de Baudelaire. Le tournoiement identitaire reflète l'instabilité de la voix, et l'insécurité de Thétis devient celle de toutes les voix poétiques qui, même dématérialisées (comme elles le sont, en quelque sorte, dans tout monologue dramatique) sont menacées : « I was wind, I was gas, / I was all hot air, trailed / clouds for hair. / I scrawled my name with a hurricane, / when out of the blue / roared a fighter plane ». (37-42)

En donnant la parole à des femmes qui en ont été privées comme elle le fait dans les monologues de *The World's Wife*, Duffy prolonge plus qu'elle ne contrecarre l'expérience de dépossession. Elle explore ce que signifie parler à la première personne et elle montre que dire « je », c'est endosser des identités mouvantes, se frotter à l'autre, se défaire au moment même où l'on se dit. C'est donc à Eurydice que nous serions tentés de confier le dernier mot. Eurydice est prise au piège de la voix poétique d'Orphée, elle se plaint de n'exister que dans les poèmes de son compagnon (comme toutes ces voix féminines n'existent que dans les poèmes de Duffy) :

Eurydice, Orpheus' wife –
to be trapped in his images, metaphors, similes,
octaves and sextets, quatrains and couplets,
elegies, limericks, villanelles,
histories, myths... (62-66)

Si elle parvient à échapper au piège de l'autre, c'est grâce à la mort, loin des mots, une fois que la voix s'est éteinte pour de bon :

Girls, I was dead and down
in the Underworld, a shade,
a shadow of my former self, nowhen.
It was a place where language stopped,
a black full stop, a black hole
where words had come to an end.
And end they did there,
Last words,
Famous or not.
It suited me down to the ground. (1-10)

« The once thing he never got right / was the voice »

Dans une reduplication, elle semble même suggérer que la mort est la seule manière de récupérer sa propre voix, de parler pour elle-même :

And given my time all over again,
rest assured that I'd rather speak for myself
than be dearest, Beloved, Dark Lady, White Goddess, etc., etc.

In fact, girls, I'd rather be dead. (47-50)

Et face à toutes les formes d'insécurité déclinées dans le recueil, le silence apparaît effectivement comme l'unique refuge de la voix : « The living walk by the edge of a vast lake/near the wise, drowned silence of the dead ». (111-112)

Myriam Bellehigue
Université de Paris-Sorbonne

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Le grain de la voix (Entretiens 1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981.
- BISHOP Elizabeth, *The Complete Poems: 1927-1979*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- DUFFY Carol Ann, *The World's Wife*, London, Picador, 1999.
- ELIOT T. S., *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber and Faber, 1974.
- LANONE Catherine, « Baring Skills, Not Souls: Carol Ann Duffy's Intertextual Games », *E-rea*, 6.1/2008, [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2008. URL: <http://erea.revues.org/index94.html>.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000.
- MAULPOIX Jean-Michel, Notes préliminaires au séminaire « Ecrire la voix », en ligne <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>
- MICHELIS Angelica & Anthony ROWLAND (eds.), *The Poetry of Carol Ann Duffy, « Choosing tough words »*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PLATH Sylvia, *The Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1981.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

Myriam Bellehigue

RABATÉ Dominique, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Corti, 1991.

RABATÉ Dominique (ed.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.

REES-JONES Deryn, *Carol Ann Duffy*, Plymouth, Northcote House Publishers, 1999.

SAVINEL Christine, « "D'une voix dégagée..." : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer ». *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005.

SEXTON Anne, *Transformations*. New York, Houghton Mifflin, 1971.

notes

¹ « From Mrs Tiresias » (72-73), *The World's Wife*, 14.

² *Standing Female Nude* (1985), *Selling Manhattan* (1987), *The Other Country* (1990), *Mean Time* (1993), *Feminine Gospels* (2002), *Rapture* (2005).

³ « Maîtrisant la contre-interpellation ludique dans *The World's Wife*, Carol Ann Duffy est réputée pour ses jeux intertextuels et ses réécritures féministes des grands mythes, donnant la parole aux figures féminines que l'histoire effaçait pour faire triompher le féminin et rire du masculin. » (Lanone, « Baring Skills, Not Souls : Carol Ann Duffy's Intertextual Games », 1.)

⁴ Voir notamment la série d'articles rassemblés dans l'ouvrage critique *The Poetry of Carol Ann Duffy*, « *Choosing Tough Words* ».

⁵ Lanone, *ibid.*, 4.

⁶ Savinel, « "D'une voix dégagée..." : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer », 156.

⁷ Barthes, *Le grain de la voix*, 10.

⁸ Dans *Le plaisir du texte*, Barthes parle d'un texte-tissu dans lequel le sujet se perd « comme une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constitutives de sa toile », 101.

⁹ « The Bride of the Bearded Lesbian », « Goldilocks », « The Woman who Married a Minotaur ».

¹⁰ « So I could stand that evening in the field/in a shawl of fine air, healed » (26-27).

¹¹ Les nymphes pour Circé, un parterre de femmes pour Frau Freud (« Ladies, for argument's sake, let us say that ») ou de jeunes filles (« girls ») pour Mrs Beast.

¹² Elle clôt le monologue de Mrs Midas (« I miss most/even now, his hands, his warm hands on my skin, his touch », 65-66) ainsi que le monologue qui suit « Mrs Tiresias » : « and I noticed then his hands, her hands/the clash of their sparkling rings and their painted nails », 92-93); puis elle ouvre le troisième texte de la séquence « Pilate's Wife », avec un premier gros plan sur les mains de Ponce Pilate : « Firstly, his hands – a woman's ; softer than mine,/ with pearly nails, like shells from Galilee », 1-2, et revient dans les vers où l'épouse de Pilate raconte son rêve prémonitoire autour des mains du Christ cette fois : « The night before his trial, I dreamt of him./His brown hands touched me. Then it hurt./Then blood. I saw that each tough palm was skewered/by a nail. » (13-16).

« The once thing he never got right / was the voice »

¹³ Oscillation qu'analyse longuement Dominique Rabaté dans plusieurs ouvrages : *Vers une littérature de l'épuisement* mais aussi *Poétique de la voix* et *Louis-René Des Forêts : la voix et le volume*.

¹⁴ « I put out that he was a twin/and this was his sister/come down to live » (34-36).

¹⁵ *Vers une littérature de l'épuisement*, « La place du sujet », 45.

¹⁶ Notons que les fées sont au nombre de sept chez Perrault, de treize chez les frères Grimm, mais de trois (comme les Rois Mages) dans l'adaptation cinématographique de Disney.

¹⁷ Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*.

¹⁸ Plath, *The Collected Poems*, 244.

¹⁹ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 49.

²⁰ Savinel, 165.

²¹ Voir les articles de Dominique Combe « La référence dédoublée » et de Yves Vadé « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique » dans *Figures du sujet lyrique*.

²² Ce tournoiement identitaire peut aussi faire écho à la généalogie complexe de tout conte qui, transmis oralement, est porté par une infinité de voix.

²³ Bishop, *The Complete Poems : 1927-1979*, 178.

